
Une théorie clandestine de l'écriture dans le prologue du *Perce-oreille*

Daniel Laroche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1745>

DOI : 10.4000/textyles.1745

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1989

Pagination : 47-60

ISBN : 2-87277-000-3

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Daniel Laroche, « Une théorie clandestine de l'écriture dans le prologue du *Perce-oreille* », *Textyles* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 05 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1745> ; DOI : 10.4000/textyles.1745

UNE THÉORIE CLANDESTINE DE L'ÉCRITURE DANS LE PROLOGUE DU *PERCE-OREILLE*

Bien qu'il ait introduit dans la littérature de son époque deux ou trois nouveautés d'importance, mettant notamment en évidence la primauté du signifiant dans l'univers humain, André Baillon n'a jamais théorisé les intuitions dont plusieurs de ses récits offrent le témoignage saisissant. Le phénomène, d'ailleurs, n'est pas rare dans l'histoire littéraire, où l'on voit l'œuvre d'un écrivain devancer nettement, à son propre insu, les assertions qu'il a pu exprimer quant à son art... Or, il existe un texte d'apparence anodine, presque insignifiante, où Baillon met en scène quelques-unes des données fondamentales de sa conception de l'écriture : le premier chapitre du *Perce-oreille du Luxembourg* (1928), sorte d'avertissement où le héros fait les présentations, exposant les motifs — ou plutôt les circonstances — qui l'ont amené à rédiger sa « confession », laquelle occupe le reste du livre. A première vue quelque peu décousu, ce bref prologue (moins de six pages) semble assujéti à une simple fonction apéritive, au mieux justificative. On va voir qu'il recèle, sous une forme à peine allégorique, les positions les plus fulgurantes que Baillon ait jamais manifestées sur la création littéraire, positions d'une surprenante modernité — et qui n'ouvrent pas par hasard son dernier véritable roman.

La première figure à laquelle nous sommes confrontés dans ce texte est celle du sujet de l'écriture : celui qui parle, celui qui va écrire, avec le décalage névralgique qui s'opère entre les deux. Vient ensuite le rôle de l'Autre, bifurquant lui aussi en deux fonctions, que l'auteur distingue avec précision. Il est question

également, de l'enjeu spécifiquement langagier que constitue la prééminence du signifiant. Et enfin du sens même du récit, de la nécessité quasiment vitale qui court sous son apparente gratuité... Certes, ces thèmes transparaissent épisodiquement dans d'autres œuvres de Baillon, disséminés dans *Délires*, dans *Un homme si simple*, ou même dans *Histoire d'une Marie*. Nous soutenons toutefois qu'ils trouvent, dans le prologue du *Perce-oreille*, leur point extrême de concentration et de condensation, quoique sous la forme discrète d'un demi-incognito curieusement habile. Seule une lecture attentive de ces quelques pages nous permettra donc d'identifier, avec quelque rigueur, les points d'ancrage d'une «théorie de l'écriture» qui n'a pas eu d'équivalent à son époque — même dans les écrits ressortissant aux avant-gardes homologuées par l'histoire littéraire.

Le sujet de l'écriture

Qui est — ou, plus précisément, quel est — celui qui va écrire ? Comment se pose, autrement dit, la question de l'identité du sujet dans cette circonstance particulière, l'entrée en écriture ? On va voir que le texte de Baillon articule cette question en un double mouvement d'édification et de dissociation. Il y a d'abord cet inusable «je», signifiant laconique et rebattu, vide selon les linguistes : vocable d'une nature fondamentalement mystificatrice, même si, paradoxalement, la légitimité de son emploi n'est pas récusable. «Mon nom : Marcel. Je ne m'aime pas». Et de fait, progressivement ordonnées autour de ce pivot initial, plusieurs des «informations» livrées par le héros ébauchent de lui une image rassurante, en ce qu'elle rejoint nos habitudes sociales et romanesques — pour l'essentiel, ce sont les mêmes : le nom et le sexe («Marcel»), la profession («additionner des chiffres»), l'âge («vingt-cinq ans»), le domicile ou ce qui en tient lieu («l'hôpital»). Le modèle qui sous-tend un tel assemblage est bien connu : c'est celui de la carte d'identité, avec les connotations que charrie ce document pourtant réputé parfaitement neutre. Banalité du prénom, modestie de l'emploi, jeunesse, invalidité, apparente solitude dans l'existence, ton familier dans la confiance elle-même, tout dégage l'impression d'un être sans grandeur et sans envergure, subissant les événements plutôt que les gouvernant.

Délinéé avec concision mais netteté, le personnage qui se construit sous nos yeux à la seule force des mots nous paraît

indubitable, doué d'une cohérence qui trouve caution dans ses modèles antérieurs, littéraires ou non. Plusieurs autres indications, de nature autobiographique, viennent d'ailleurs compléter l'esquisse. «Fusée ratée», «rien de fort, rien de grand», «on n'a pas eu tort de m'envoyer ici», «je me fiche par terre», «je suis en plein vertige» : le narrateur se dépeint comme frappé d'un fiasco général, tous ses espoirs anciens en une vie exaltante s'étant apparemment effondrés. L'image qu'il nous donne de lui-même est celle d'un anti-héros, d'un être pitoyable marqué par l'échec. Loin de contredire la «carte d'identité», cet autoportrait désabusé l'enrichit et la renforce en fixant le lecteur sur un point crucial : Marcel est un malade mental — situation d'autant plus navrante qu'il entame à peine sa vie d'adulte.

A cette étape de la lecture, on note que le pseudo-lecteur relève intégralement du champ de l'imaginaire, ses traits tout entiers absorbés en une structure dont le type est l'autoportrait au miroir, cher à la peinture classique ; ce que concrétise le palindrome initial («mon nom»), qui semble placer la suite du discours sous le signe exclusif de l'effet spéculaire... Or, la précarité de l'édifice ne tarde pas à poindre. Déjà, les thèmes de l'échec existentiel et de la déraison introduisaient dans le poli de l'image un tiraillement, une légère fissure, d'essence en quelque sorte expectative. Mais, plus discrets peut-être et faussement anodins, d'autres indices viennent miner la fermeté du portrait. Dans le jeu de la syntaxe, par exemple, c'est un dédoublement qui passerait inaperçu si sa fréquence même n'était insolite. «Je ne m'aime pas», «rien : c'est moi», «si j'écrivais pour moi», «si je ne me retenais», formules où le sujet de l'énoncé se clive en deux opérateurs grammaticalement distincts — mais où passe, de plus, l'idée d'une tension ou d'une étrangeté qui écarte l'un de l'autre les deux composants du moi.

Signes auxquels apporte un point d'orgue la symptomatique phrase finale : «et maintenant, Marcel, va [...] et fais parler Marcel». La coupure elle-même se redouble : il y a celui qui doit parler, celui qui doit le faire parler, mais aussi l'auteur de l'injonction, en sorte que le trouble identitaire est ici porté à son comble... Autre procédé, la métaphore. Faisant le compte de ses années d'existence, le narrateur hésite entre vingt-cinq et cinquante ; le premier nombre mesure un temps chronologique, le second une autre durée, subjective, où pointe l'affirmation d'un vieillissement prématuré, et qui est littéralement le *double* de la première. Plus loin, il est question d'un «petit bonhomme qui est

dans ma tête» et qui «commande» le tic du doigt dans l'œil, sorte de Mr Hyde qui aurait envahi le cerveau du Dr Jekyll. Rien d'étonnant à ce que, telle une plume tombant sur le fil d'une épée, «l'idée se divise», et qu'on «pense double».

L'insistant motif de la division interne est relayé, enfin, par un autre mécanisme disjoncteur : la répétition forcée. Si ses totaux ne coïncident pas, «je recommence», explique le narrateur. «Le mot *niaiserie* m'obsède», dit-il aussi, «je le vois [...] à tous les coins de ma vie». La phrase «je ne suis pas fou !», «je l'écrirais mille fois». Quant à la compulsion du pouce enfoncé dans l'œil, elle est sans cesse à refaire. Au vrai, la répétition est dans le temps ce que la division est dans l'espace : un irrépressible mouvement de dissociation, une défaite de l'unité qui a partie liée avec le thème de l'échec précédemment évoqué — défaite en laquelle réside, sans doute aucun, la cause même du ratage où le héros s'empêtre.

On le constate, sous l'image initialement rassurante de Marcel se cache une germination intempestive, comme si le miroir n'avait été brandi en un premier temps que pour mieux se fendre en un second. Certes, ces deux étapes ne se succèdent pas parfaitement dans le texte du prologue : il n'empêche que, logiquement, le mouvement d'édification se trouve contrebalancé, et même oblitéré par le mouvement de dissociation. C'est en contredisant l'affirmation unitaire, centralisatrice — imaginaire —, que s'impose progressivement la révélation de la double vie et du moi clivé. Lequel clivage est indubitablement ce qui détermine l'errance à quoi le héros est assigné, avec le ressassement stérile d'un dire et d'un faire insignifiants mais douloureux. Là où fait défaut l'image spéculaire et sa vertu fédérante s'ouvre un porte-à-faux, une faille qui ne saurait être comblée — tout au plus compensée. Voilà le terrain mouvant où va surgir, inopiné, l'essor de l'écriture — et qui, de cet essor, est la condition nécessaire mais non suffisante. Tel que le campe avec précision le prologue du *Perce-oreille*, le sujet écrivant est d'abord un nomade de l'être-soi, un exilé par rapport à lui-même. Sans se confondre avec le sujet parlant — ce «je» en veine de confidences — mais sans être vraiment autre, le sujet de l'écriture prend appui sur lui pour mieux s'en détacher, scission ténue en son départ, mais porteuse d'une divergence essentielle. A s'en tenir à l'ordre de la subjectivité, on voit que la création littéraire trouve ici sa condition originelle.

La dimension de l'Autre

«Mon voisin de chalet est là aussi, oh ! par amitié je n'en doute pas, mais également [...] parce qu'on ne sait jamais». «C'est lui qui m'a passé des cahiers, un crayon». «Avant, il m'a coupé les ongles». «Ecris, Marcel. Quant au crayon, pour les yeux, tu sais, il est tabou» ... En ce lieu hors de la «vraie vie» qu'est l'hôpital psychiatrique, soit dans un suspens provisoire de la réalité quotidienne, voici un deuxième personnage, d'intérêt apparemment anecdotique. Compagnon d'infortune du héros, et non détenteur d'un quelconque pouvoir, il est sur le même pied. Son attitude est à la fois amicale et vigilante : il est d'ailleurs le seul à désamorcer efficacement le comportement d'auto-mutilation. De plus, le texte ne lui donne pas de nom. Ce «voisin de chalet» est une sorte de protecteur anonyme, à la fois semblable à Marcel et très différent : une force bénéfique, opposée à l'engrenage de la destruction — l'envers exact du «petit bonhomme» qui commande l'aveuglement. Mais surtout, il est celui qui conduit Marcel à l'écriture.

Discret et efficient, ce personnage, d'une part, ne saurait être considéré comme un double de Marcel. Présenté de façon très évasive, d'autre part, il pourrait être tout simplement irréel, rêvé par le héros. Ce qui compte est la fonction qui à travers lui se trouve assumée, et s'assimile à celle d'un guide — ou, mieux encore, d'un passeur. S'il est là, c'est pour mener à une autre existence : non à l'empire des morts, comme Charon dans la mythologie antique, mais au contraire à une vie nouvelle, fondée sur l'écriture. Proche du Virgile de la *Divine Comédie*, cet être à la fois salvateur et initiateur offre à l'infirme les instruments de l'*ars scribendi* et lui insuffle la volonté de les employer, lui ouvrant par là une échappée inespérée. Sans son intervention, nul doute que Marcel se fût enfoncé davantage encore dans son «vertige». Ainsi le rapport entre le héros et son compagnon doit-il être compris comme la figuration du rapport entre deux postulats psychiques : marquée par la coupure et l'échec identitaire, la première fait glisser le moi dans une dérive insoluble et mortifère ; la seconde est celle qui soutient la volonté d'un retournement, d'un *rétablissement* — au sens des gymnastes plutôt qu'à celui des médecins.

De ce qui précède, il appert que l'enclenchement de l'écriture implique la relation au champ de l'Autre non comme donnée accidentelle ou accessoire, mais comme condition a priori. Avant

d'être le producteur d'une œuvre, l'écrivain est celui qui tient de l'Autre le fondement même de son entreprise, sa justification. Il en résulte notamment ceci, que la nécessité d'écrire prévaut sur la teneur du texte qui en émanera. «Ecrire ! Ecrire quoi ?» s'exclame Marcel, qui s'interroge sur ses «niaiseries». «Raconter cela ? ... Il est vrai qu'en se plaçant à certains points de vue...» Aussi fugitive soit-elle, la locution concessive est révélatrice. Vécues, les «niaiseries» sont dérisoires, stériles, grosses de souffrance. Ecrites, elles vont prendre consistance et valeur tout en perdant leur caractère urticant, se transmuant en message — coin de voile levé sur la face cachée de l'esprit humain. Inachevée, la phrase de Marcel est néanmoins claire : les faits à relater comptent moins que les «points de vue», soit le décollement, le recul, la position délibérément choisie par rapport à un vécu qu'auparavant il fallait se contenter de subir.

Si la teneur du raconté n'a que peu d'importance, une nouvelle question semble en avoir beaucoup : *pour qui écrire ?* Se fait jour ici un second aspect dans la dimension de l'Autre, complémentaire à celui que nous avons isolé. (Remarquons, incidemment, selon quelle progression systématique Baillon avance les éléments de sa «théorie» : non seulement il n'y manquera aucun des points essentiels que les spécialistes contemporains ont mis en évidence, mais ces points sont différenciés de manière quasiment démonstrative). Exclues les parents, les amis, les médecins surtout : «je deviendrais un cas», soit une curiosité vaguement subsidiaire. En un mot, un *objet* — alors que ce dont il s'agit est précisément de recouvrer le statut de sujet. D'où la formule «si tout simplement j'écrivais pour n'importe qui ? Ou pour moi», qui délimite avec acuité la fonction de l'Allocutaire, point d'ancrage constitutif dans la structure de la communication. Des apparentes tergiversations de Marcel, il ressort en effet qu'on écrit toujours pour quelqu'un — mais ce quelqu'un ne se confond pas avec une (des) personne(s) réelle(s). En d'autres termes, on n'écrit que pour se faire désirer («pour être aimé», disait Roland Barthes), le destinataire étant cet être hypothétique dont on désire être désiré, le «n'importe qui» susceptible d'accueillir la chose écrite et d'assurer la reconnaissance dont l'écrivain cherche à bénéficier. D'où, une fois encore, le dédoublement du *je* dans la phrase «si j'écrivais pour moi», où le premier pronom campe le producteur de l'écrit, et le second son cessionnaire imaginaire. On voit, enfin, qu'il est essentiel de ne pas confondre ces deux grandes fonctions de l'Autre, celui qui

me guide et celui à qui je m'adresse : à aucun moment, en effet, Marcel n'envisage d'écrire pour son bienveillant «voisin».

La prééminence du signifiant

Sous une forme certes plus biaisée que pour les concepts précédents, le prologue du *Perce-oreille* illustre à un titre éminent la vive prescience qu'avait Baillon de cette loi à laquelle Jacques Lacan a fait la place qu'on sait : la souveraineté du signifiant dans l'ordre du langage et du discours. «Ma tâche dans la vie se résume à additionner des chiffres», dit Marcel — d'où l'on peut lui attribuer la profession d'ailleurs prémonitoire de commis aux écritures... Mais soyons attentifs aux mots (lui-même l'est de façon brûlante) : ce qui est «chiffré», c'est aussi ce qui est secret, caché — la vie du héros étant ainsi assimilée à une superposition de signes énigmatiques, ce que corrobore un autre aveu : «je suis bourré de secrets». Quant à «ma tâche dans la vie», l'expression peut alors se lire «mon esclavage», le boulet que je traîne et qui ne cesse de s'alourdir.

Des chiffres avec lesquels il est contraint de se coller, Marcel dit encore qu'il «les additionne par colonnes», ce qui lui donne bien du fil à retordre. Or, reprenant plus loin le même terme, mais au sens de «principes», il explique : «mes colonnes cèdent [...] comme de la toile peinte». La récurrence du vocable est instructive : l'effondrement démontre rétrospectivement la fragilité d'un édifice mental bricolé, qui s'avère simple décor de théâtre, soit fac-similé du vrai. Ce qui perce dans ces formules, c'est la tyrannie du cryptogramme : Marcel est subjugué par une série de signes et de marques dont il ne maîtrise pas la signification, et qui le hantent précisément dans la mesure où ils lui échappent.

Ainsi le mot «NIAISERIE», qu'il «abhorre», qui lui «saute aux yeux, comme un jugement et un sarcasme» et qui émaille sa confiance à la façon d'un tic. Surgi d'un ailleurs imprécis («ayant ouvert un livre»), le terme a pris pour le narrateur, sans qu'il sache pourquoi, une importance démesurée : «je le vois imprimé, en lettres de plaque de rue, à tous les coins de ma vie». Or, que désignent au juste ces «niaiseries» ? Des «bêtises», soit d'une part les «vertiges», le fait de «couper les cheveux en quatre», de ne supporter que ce qui est sûr et certain ; et d'autre part la compulsion du doigt dans l'œil. Mais ce qui manque au

discours de Marcel («niais est aussi une forme de «nier»...), c'est la signification sexuelle du vocable : le niais, c'est le puceau, celui qui ne sait comment s'y prendre avec les femmes — d'où le verbe «déniaiser». Le monologue de Marcel est donc bien *chiffré* : sous les troubles envahissants mais apparemment absurdes qui parasitent son esprit et son comportement, il faut lire l'impossibilité pour le héros d'accéder à la réalité de la relation sexuelle.

Notre attention est ici particulièrement attirée par un signe à la faveur duquel s'expose visiblement la logique du cryptogramme, puisqu'il s'agit du *chiffre* «cinq». Marcel rapporte le conseil d'une doctoresse : «quand cela vous prend, ayez un miroir de poche. Regardez-vous, d'abord pendant une minute, puis cinq minutes, puis dix...». Impliquant la surenchère par tranches de cinq, la recette est rejetée par le narrateur comme perverse : la multiplication du chiffre annonce un échec assuré. Or, on se souvient que Marcel se donne vingt-cinq ans... ou cinquante. Comment ne pas voir que le premier nombre est le produit de cinq par cinq, et le second le double du premier ? Indiqué par l'hyperbole du chiffre fatidique, l'âge du héros est le paraphe de l'incomplétude qui le poursuit. Le cryptogramme, d'ailleurs, émigre dans tout le roman : «cinq ans ont passé» au seuil de la Deuxième Partie (édit. Labor, p.79), «cinq francs» sont dus par la Veuve Lapierre (p.83-85), il y a «cinq heures à attendre» pour l'enterrement de Charles (p. 99), «vous écrivez mal vos cinq», lui dit un collègue (p.128), sans oublier l'addition infernale qui se solde tantôt par 0,95, tantôt par 0,75, ou encore par 137555,55 (p.192) ! A chaque fois, le cinq est associé à un manque ou un raté, dont il est tout ensemble la marque et le masque, le monogramme muet et lancinant.

La position-clé du signifiant dans l'histoire personnelle du narrateur — comme dans son discours — est évoquée sous un autre mode encore, plus frappant peut-être. On sait que Marcel est atteint d'un tic douloureux qui consiste à s'enfoncer périodiquement le pouce dans l'œil, ce qui logiquement devrait le conduire à la cécité. «L'œil droit est déjà entamé. Qu'arrivera-t-il, quand j'attaquerai le gauche ?» La nature *littérale* du symptôme s'exhibe ici de manière éclatante, nouvelle pointe dans la singulière perspicacité de Baillon. Ce qui se joue en la circonstance, c'est qu'à son propre insu le héros prend au pied de la lettre la locution métaphorique «se fourrer le doigt dans l'œil». Le mécanisme occulte de la compulsion réside dans la *dé-métaphorisation* d'une

expression dont il y a tout lieu de penser qu'elle occupe, dans l'histoire du sujet, une place nodale ; mais la signification s'étant perdue, c'est la lettre qui règne maintenant sans partage, de sorte que, au «petit bonhomme» qui est dans sa tête, Marcel ne peut qu'obéir au doigt et à l'œil...

Le même agencement sous-tend la phrase «NIAISERIE me sautait aux yeux», puisque la plus remarquable des «niaiseries» est précisément l'automatisme dont l'œil est victime. Mais d'où vient au juste un tel montage ? Si Marcel cherche aujourd'hui à s'aveugler physiquement, c'est pour répondre à un aveuglement plus ancien et moins matériel, dont le prologue ne nous dit rien. La contre-métaphore doit être comprise comme la matérialisation de l'impasse où le héros est coincé, condamné d'une part à *se tromper* (au double sens de faire erreur et de se mentir), et d'autre part à *se punir* (l'œil crevé est le châtiment qu'Œdipe s'inflige en apprenant son double crime). Le double sens de la «niaiserie» entérine la combinaison, en évoquant à la fois le thème de l'ignorance sexuelle et celui de l'infirmité ; de plus, faisant irruption «comme un jugement et un sarcasme», le mot a toutes les allures d'un verdict, sinon d'un anathème — ce qui nous ramène au motif de la punition.

On note avec quel raffinement et quelle intensité le texte de Baillon accorde au rôle du signifiant une position prépondérante. Il suffit de feuilleter *Le perce-oreille*, *Délires* ou d'autres livres pour s'en convaincre davantage encore. Certes, objectera-t-on, cette question n'est pas perceptiblement reliée, dans notre prologue, à la problématique de l'écriture. Entre les deux, cependant, la complémentarité est patente. Ecrire, c'est prendre en charge l'imprévisible du langage, ce qui en lui échappe au vouloir-dire, et mène celui-ci à une incontrôlable *dispersion* du sens. C'est accepter la non-servilité du vocable par rapport au projet communicatif, l'inévitable «chiffrement» du propos. Car, une fois monnayé en mots, le sens intentionnel tantôt fait désertion, tantôt est débordé par des sens concurrents. La création littéraire est fondamentalement ce jeu avec un matériau rebelle, qui peut à tout moment se retourner contre son manipulateur.

La vérité ?

Mais quel est l'enjeu exact du récit auquel Marcel va se consacrer ? Ou, plus précisément, la nature du gain qu'il en attend ? Il ne s'agit visiblement ni d'argent, ni de considération, mais d'un profit moral dont l'objet, une fois de plus, est seulement suggéré, donnant lieu à diverses formules dont il nous incombe de souligner la logique interne... Son monologue l'atteste à maintes reprises, le handicap majeur du héros est le *doute*, qui sous-tend jusqu'au tic du doigt dans l'œil (« si je réussis, recommencer quand même, car ai-je vraiment réussi ? ») Marcel tourne en rond dans une invincible et proliférante hésitation, dont le paroxysme est marqué par « vertiges » et chutes. « Comment savoir ? » s'exclame-t-il à propos de l'existence de Dieu. « Tu coupes les cheveux en quatre », lui reproche son père, à quoi fait écho ce mot d'un ami : « tes petits scrupules d'absolu ». La question focale est bien ce désespérant « comment savoir ? », avec ses innombrables et corrosives métastases. Rien d'étonnant à ce que le travail de l'écriture apparaisse, en contrepoint, comme échappatoire à l'omniprésente certitude, et promesse d'acheminement vers l'ordre de la vérité.

« Va. Oublie qui tu es [...] Va au-delà de toi », disent les dernières pages du prologue. Pour sortir du labyrinthe, il faut d'abord suspendre le moi actuel, qui fait écran, et dont les stéréotypies ne sauraient ouvrir sur rien de nouveau. Il faut aussi, « comme en promenade quand on a perdu sa canne, revenir en arrière, fouiller les buissons, et, de niaiseries en niaiseries, refaire ses pas, chercher ». On voit sourdre ici un thème crucial, celui de la remontée salvatrice dans le passé. Le voyage de l'écriture est voyage dans le temps, anamnèse. Il consiste à retraverser la sédimentation des « chiffres » — non tant pour les décrypter que pour reconstituer leur enchaînement, mieux : leur généalogie. Emerge aussi le motif plus classique de la quête, dont le but ultime se réifie sous l'espèce de l'objet perdu. Il y a quelque chose qui me manque, quelque chose d'essentiel et pourtant d'inconnu, dont il me faut rentrer en possession. Pourquoi précisément une « canne » ? Elle évoque certes ce qui permet de marcher droit, de tenir son équilibre. D'autre part, elle nous renvoie à une question désormais familière, celle de l'intégrité du corps : objet prothétique, elle désigne allusivement le membre manquant, faisant ainsi référence au thème de la castration symbolique. Enfin, la canne est aussi un élément de l'énigme que pose à Œdipe le Sphinx de Thèbes — bien avant que le héros de

Sophocle ne se crève les yeux : cette allusion fugace au mythe œdipien renforce donc la signification « punitive » que nous avons attribuée à la compulsion mutilante...

Une autre filière sémantique intervient pour situer l'enjeu de l'œuvre à venir. « Ecris [...] Tu verras clair en toi », dit le « voisin » (appellation où l'on aura reconnu l'anagramme exact de la « vision »). L'écriture est dévoilement, gage d'une clairvoyance nouvelle, et même reconquête de l'identité perdue. Mais surtout, elle est recouvrement de la vue. Nonobstant le ton sarcastique, c'est d'ailleurs la même association qui meuble ce quolibet à l'adresse des médecins : « à force d'en *voir*, ces messieurs *savent* une fois pour toutes ce qu'est la vérité » (nous soulignons). Or, la compulsion de Marcel a pour fin la perte de la vue — et procède, on l'a dit, d'une contre-métaphore. A l'inverse de celle-ci, l'écriture sera donc un combat contre l'asymbolie : elle doit permettre de retrouver la dimension métaphorique du langage en cessant de prendre les mots pour de l'argent comptant, et par là même sauvegarder le corps de l'auto-mutilation. Si la contre-métaphore est perte de sens, irruption du signifiant dans le réel, l'écriture au contraire, fondée sur la figuration et la métaphorisation, est de nature à rétablir la fonction sémantique.

Rendre leur signification aux événements de la vie passée et présente, auparavant perçus comme absurdes, voici l'une des fonctions primordiales de l'écriture, telle que l'évoque notre prologue. Or, celui-ci fourmille de métaphores : une « belle bleue », les « coins de ma vie », une « bulle en l'air », la plume sur le tranchant de l'épée, le « flocon de neige sur une branche », les « colonnes » et les « planches », etc. Au fait, Marcel a déjà commencé à écrire, puisque nous le lisons ! Toutes ces images sont un moyen privilégié d'exhiber les pouvoirs du langage, d'en jouer pour se libérer du Réel et accéder à l'ordre de la signification — lequel, il faut y insister, n'est pas l'ordre de la vérité : tout au plus son vestibule. Marcel trouvera-t-il sa « canne » ? Découvrira-t-il la clé des énigmes sédimentées ? La suite du roman incite plutôt à répondre par la négative — mais, au regard de l'écriture, ceci n'a pas d'importance véritable. Ce qui compte est la mise en recherche dans l'espace du langage, car cette recherche est justement ce qui constitue l'écriture, comme cheminement par nature interminable à travers les réseaux du signifiant. C'est de façon aléatoire que pourront alors surgir, de-ci, de-là, des éclairs de vérité — lesquels, loin de l'arrêter, assureront la relance du mouvement.

Insistons une dernière fois sur le fait que ce qui est poursuivi dans le travail de rédaction n'est nullement l'image spéculaire du sujet, laquelle le laisserait confiné à l'orbe de l'imaginaire. C'est ce qu'illustre avec netteté l'anecdote du miroir de poche dans lequel la doctoresse conseillait à Marcel de se regarder, en s'y prenant à plusieurs fois si nécessaire. «Deux tics au lieu d'un. Grand merci !» Loin d'interrompre la compulsion, la contemplation spéculaire entrerait au contraire en elle, la renforçant du même coup : la solution n'est évidemment pas de ce côté. A l'inverse du miroir, qui reflète mais ne résout rien, l'écriture (r)établit des chaînes de signifiants, leur donnant l'un par rapport à l'autre des places déterminées. Or, on le sait, c'est dans le verbal exclusivement que se nouent les structures du symbolique, et principalement le statut même du sujet : être quelqu'un pour quelqu'un d'autre.

Un savoir elliptique

Le moment est venu sinon de clore, du moins d'interrompre notre parcours, non sans faire brièvement le point de ce que nous avons tenté d'épeler au fil de la lecture. En quoi consiste cette «pensée» de la création littéraire, telle que Baillon la laisse entendre ? C'est d'abord que le sujet de l'écriture n'est pas le sujet de la «vraie vie», mais qu'il occupe par rapport à celui-ci une position transverse : là où le moi spéculaire manque à sa fonction s'ouvre la nécessité d'une fonction nouvelle, que nous appelons l'écrivain — dont le rôle doit être considéré comme substitutif et palliatif dans la structure dont il est question. Mais cette fonction elle-même n'est rien, si elle ne se noue à la dimension de l'Autre en son double aspect, mosaïque d'une part, validant d'autre part : l'Autre, tel que nous l'entendons ici à la suite de Baillon, est ce point de référence sans lequel l'écrit serait nul et non avenu — c'est-à-dire ne pourrait advenir en tant qu'objet de communication. S'y ajoute ce corollaire névralgique du «point de vue», en vertu duquel l'intérêt de l'œuvre dépend moins des faits relatés que de la (des) position(s) que prend le narrateur par rapport à eux. Loi qu'illustrent tous les livres de Baillon, où pas un commentateur n'a manqué de souligner ce léger retrait dénommé, à défaut de mieux, «humour» ou «sarcasme».

Un autre point fondamental dans le prologue est la place éminente ménagée au signifiant, et ce qu'elle implique pour le fonctionnement du langage en général. Les intuitions que nous

avons pointées sous les termes de «chiffre» ou de «contre-métaphore» illustrent à suffisance la non-maîtrise qui est la condition radicale du sujet dans le verbal : une sujétion dont toute création littéraire véritable devrait être l'accomplissement concerté, et non l'illusoire déni... Question qui ouvre la voie à un autre problème, celui de la vérité. Le prologue lui assigne une place bien particulière, hors de portée de l'exploration où se risque l'écrivain : elle n'est autre que l'*horizon* de cette expérience interminable en quoi réside l'essentiel de l'écriture. Celle-ci, en d'autres termes, a pour récolte quelque chose qui est le sens, et pour espoir quelque chose qui est la vérité. On a vu combien, pour le héros, il est plus important d'échapper à l'incertitude que d'atteindre la certitude comme telle. De cette dernière, à vrai dire, il n'est pas question. Car entre-temps adviendra cette chose neuve qu'est l'écrit, où le sujet se délivre du face-à-face duel et mortifère avec l'image du miroir, et redonne sens à ce qui avait perdu le sens. Et si «la folie est l'absence d'œuvre», selon la formule de Michel Foucault, c'est à juste titre que Marcel peut proclamer : «je ne suis pas fou !»

On aura pu s'en convaincre, le prologue du *Perce-oreille* trouve bien son intérêt majeur non du côté de la vraisemblance ou de l'histoire, mais du côté de la théorie littéraire. Encore faut-il définir le statut particulier de cette «théorie» dans le texte de Baillon, où elle n'est pas explicitée comme telle, bien que plusieurs points y émergent de façon ostensible, selon le modèle rabâché de l'iceberg. Plus nettement, disons qu'elle ne fait pas l'objet d'un discours mais d'une fiction. L'infirme nommé Marcel, les tourments auxquels il est en proie, la docteresse ou le voisin de chalet sont les ingrédients d'une *mise en scène*, à la faveur de laquelle se distribuent, en un clair-obscur savamment diversifié, les éléments de ce que nous appelons une «pensée» de la création littéraire. Cette pensée jouit donc d'une clandestinité partielle, s'exhibant juste assez pour ne pas passer inaperçue, mais sans aller jusqu'à se révéler dans sa totalité, ou même dans sa cohérence.

Deux conclusions au moins découlent de cette machination textuelle. D'abord, le fait que chez Baillon la pensée de l'écriture n'est pas détachée du travail de l'écriture. C'est dans la narration même que s'inscrivent, en se reprenant et en se complétant, les hypothèses théoriques — de sorte que plusieurs images ou anecdotes d'apparence gratuite recèlent une charge cognitive à haute densité. A lui seul, ce dispositif dialectique est déjà une

leçon sur la nature réelle de l'activité théoricienne, inséparable du langage où elle vient à s'énoncer. D'autre part, ce que nous apprend le prologue sur les conditions de la création littéraire se trouve dans un état instable, que nous caractériserons comme intermédiaire entre savoir et non-savoir. A la lecture de ces quelques pages, notre impression est celle d'une conception en train de se faire, se soutenant non d'un projet préalable, mais de l'avancée même de l'écriture — en quoi l'on reconnaît la condition typique de ce qu'il est convenu d'appeler avant-garde. Ce qui se joue là, bien entendu, est la question du rapport entre le savoir et le pouvoir, l'essence même de l'avant-garde étant de dénoncer leur collusion. Ainsi faut-il, une fois de plus, prendre au sérieux le texte de l'écrivain. En l'occurrence, la méfiance ricanante de Marcel envers la science officielle, péremptoire, représentée par la médecine — et qu'il assimile, quant à lui, à la méconnaissance : «des années d'étude, de pratique, il a fallu ce temps aux médecins, aux internes, aux infirmières, pour ignorer qu'un ongle qui vous blesse, on le coupe».

Daniel Laroche
La Cambre